

Diacronia del gènere hospitalari i figura paterna. Anàlisi d'un cas: «House»

Anna Tous Rovirosa

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació

08193 Bellaterra

anna.tous@uab.cat

Data de recepció: 19/2/2009

Data d'acceptació: 13/4/2009

Resum

L'article fa una anàlisi del gènere hospitalari nord-americà televisiu centrat en la sèrie *House* (*House, M.D.*, Fox, 2004-). S'hi sintetitzen les característiques més rellevants de la sèrie pel que fa a la narrativa audiovisual i a les claus del seu èxit, i s'incideix especialment en la relació de la sèrie amb la resta de diacronia d'aquest subgènere dramàtic, així com en la multigenericitat estructural de la sèrie i la rellevància de determinats temes que n'asseguren l'esmentat èxit, com ara la figura paterna, un tema que articula els cinquanta anys d'existència del gènere hospitalari nord-americà.

Paraules clau: sèries televisives dels EUA, narrativa audiovisual, drama hospitalari.

Abstract. *Dyachrony of Hospital Genre and Father Figure. A case Study: «House, M.D.»*

This paper analyzes the hospital TV genre in the USA, especially the series *House, M.D.* (Fox, 2004). The programme's most important features concerning the audiovisual narrative and its keys to success are presented as well as the relationship of this series to its own genre, a dramatic subgenre. The multiple genre-structure of *House* and the relevance of some themes—which are related to its success—are also studied. One example is the father figure, one of the themes that articulates fifty years of life of the hospital genre in the USA.

Key words: USA television series, audiovisual narrative, hospital drama.

Sumario

- | | |
|--|--|
| 1. Introducció | 5. Tipologia intertextual i recurrència. |
| 2. Descripció de la sèrie. Audiència, estructura, trames i gèneres | El geni boig i la figura paterna |
| 3. Perspectiva diacrònicogenèrica. L'estil del nou mil·lenni | 6. Conclusions |
| 4. Genericitat. Recurrència temàtica genèrica a <i>House</i> | 7. Bibliografia |

1. Introducció

En aquest article ens proposem fer una anàlisi del gènere hospitalari nord-americà, més concretament de la sèrie *House* (*House, M.D.*, Fox, 2004-) com a exemple actual que n'és. La metodologia consisteix a analitzar la sèrie pel que fa a les seves regularitats genèriques, temàtiques i mítiques, amb els objectius d'explicar quina és la relació del producte amb el gènere en què s'inscriu, d'una banda, i quina tipologia de referències conté, de l'altra.

Per aquest motiu hem triat una de les sèries de més èxit tant al seu país d'origen, els Estats Units d'Amèrica, com a Espanya. *House* és una creació i coproducció del guionista i productor executiu David Shore (*Ley y orden, Law and order*, NBC, 1990-; *El abogado, The practice*, ABC, 1997-2004); el productor executiu i director Bryan Singer (*Sospechosos habituales, The Usual Suspects*, 1995; *X-Men*, 2000; *X-Men 2*, 2003); el productor i guionista Paul Attanasio (*Homicide: Life on the Street*, NBC, 1993-1999), i la productora Katie Jacobs (*Gideon's Crossing*, ABC: 2000-2001). Transcorre a l'hospital universitari Princeton Plainsboro, a Princeton (Nova Jersey), la ciutat on va créixer Bryan Singer. Tant l'episodi pilot com la idea de la sèrie —la praxis mèdica d'un brillant especialista antisocial, de caràcter intractable— estaven concebuts per a un públic minoritari, segons Shore¹.

La idea original de la sèrie² consisteix a tractar les misterioses malalties com a casos policíacs, en els quals els virus i les bacteries són els sospitosos. La solució al misteri és el diagnòstic. Els guionistes es nodreixen de revistes científiques per cercar casos mèdics rars, amb símptomes peculiars, incoherents i atípics.

2. Descripció de la sèrie. Audiència, estructura, trames i gèneres

House va ser la sèrie més vista de Cuatro durant l'emissió de la primera temporada (mitjana d'11,04% de *share*), i en les subsegüents es va anar aproximant al cobdiciat 20% de quota de pantalla (15,9% durant la segona, 18,9% durant la tercera)³ i va impulsar la creixent presència de sèries de ficció nord-americanes a la cadena de Sogecable. L'èxit de *House* a Cuatro va provocar la reposició de temporades, l'emissió de programes especials sobre la sèrie (*House Unplugged* i *Tengo cita con el Dr. House*) i la pràctica simultaneïtat d'emissions als EUA i a Espanya, que constitueix una raresa a la televisió espanyola en obert. Cap d'aquestes cadenes es va interessar en *House* abans que Cuatro n'adquirís els drets d'emissió⁴. Als EUA, durant la primera temporada, *House* va

1. SHORE, D. «Desconstruint el Dr. House», conferència de David Shore a Kosmopolis, CCCB, 22-10-2006.
2. Les idees de David Shore per a la sèrie tenen com a punt de partida l'obra *The Medical Detectives* (1988), de Berton Roueche, un escriptor divulgatiu equiparable a Oliver Sacks. La idea de la sèrie, segons els productors Paul Attanasio i Katie Jacobs, va sorgir de la lectura dels articles de la columna mensual *The Way We Live Now-Diagnosis*, que la Dra. Lisa Sanders publica des del setembre de 2002 a *The New York Times*.
3. Elaboració pròpia a partir de les dades de www.formulatv.es.
4. BARAGANO, T. (2006). «Nadie quería la serie», <<http://www.elpais.com>>, 08-10-2006.

obtenir 18 milions d'espectadors (<<http://www.cuatro.com>>). La sèrie es consolida en la tercera temporada, i va incrementar l'audiència en un 20% respecte a la segona, equivalent a ingressar al *club* dels 20 milions d'espectadors⁵.

House és un exemple d'hibridació del gènere hospitalari (temàtica) i policíac (estructura). La barreja de dos gèneres tan consolidats de la serialitat televisiva, i aparentment disjunts, contribueix a dotar d'originalitat el producte, tot i que no és nou en la història de la ficció televisiva. L'articulació dels dos gèneres dramàtics, hospitalari i policíac, es basa en un plantejament *procedimental*. Els creadors de la sèrie reconeixen explícitament que, amb el personatge del Dr. Gregory House, responsable del Servei de Diagnosi Clínica del fictici hospital universitari Princeton Plainsboro, han construït una moderna —i mèdica— actualització de Sherlock Holmes⁶.

La sèrie conté trames autoconclusives prototípiques de l'estructura episòdica del drama hospitalari i trames de continuïtat pel que fa a la relació entre els personatges i la construcció del protagonista, en consonància amb la serialització de les sèries coetànies⁷. L'estructura *procedimental* es manté sempre inalterable (malaltia, diagnòstic, intriga, resolució del cas), amb una sèrie d'ingredients inherents al gènere policíac que proporcionen els al·licients necessaris per a la intriga. Com demostrarem en aquest article, es constata la hibridació respecte a les sèries policíacques, reproduint escenes pròpies d'un *CSI*⁸ hospitalari. La trama acostuma a donar un gir sorprenent, fins al punt que esdevé recurrent pel que fa a l'estructura dels episodis. De manera sistemàtica, el tractament escollit fa empitjorar l'estat del pacient, fins que House descobreix quina és realment l'arrel del problema. Sovint, el cas és complicat perquè el mateix pacient menteix sobre la seva malaltia, la qual cosa permet a House reflexionar cínicament sobre la naturalesa humana.

La peculiaritat dels casos clínics, especialment difícils, ha suscitat certa controvèrsia, tant als EUA com a Espanya. Professionals de la medicina coincideixen en la idea que no són casos ficticis o mal documentats, sinó hiperbòlics⁹. La hibridació genèrica prové del personatge: House, com Holmes, aplica mèto-

5. Amb sèries com *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-), *Mujeres desesperadas* (*Desperate housewives*, ABC: 2004-) i la seva principal rival, *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-) (Bladé, 2006: a).

6. «Material Extra», *House*, 1a temporada.

7. Procés visible en les sèries espanyoles *Periodistas* (Tele5: 1998-2002), *Policías: en el corazón de la calle* (Antena 3: 2003-2004) i *El comisario* (Tele 5, 1999-). Caracteritza la serialitat televisiva, des d'emblemàtiques sèries dels anys vuitanta com *Canción triste de Hill Street* i *A cor obert*, passant per les sèries dels anys noranta *Expediente X*, *Urgencias*, i s'accentua al període de l'era del drama (*Anatomía de Grey*, *Nip Tuck*, *Bones*, *Fiscal Chase*).

8. Quan esmentem només les sigles fem referència a qualsevol de les tres sèries de la franquícia, *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-), *CSI: Miami* (*CSI: Miami*, CBS: 2002-) i *CSI: Nueva York* (*CSI: New York*, CBS: 2004-).

9. BARAGANO, T. i GALLO, I. (2006). «El "síndrome House"», <<http://www.elpais.com>>, 07-05-2006; HOLTZ, A., (2006). *The Medical Science of House, M. D.* Beverly Hills, The Fielding Agency [Traducció castellana: *House, M.D. La ciencia médica*. Madrid, Oknos Biomedical, 2007].

des deductius a la seva professió, i les malalties es converteixen en casos polítics. A *House*, la veritat salva vides, la mentida és interessant com a distracció sociològica que demostra la feblesa de la condició humana. Una de les estratègies per mantenir l'atractiu de *House* consisteix en la radicalització tant del protagonista com de la resta de personatges, temporada rere temporada.

La crítica a les institucions és secundària, però la crítica a una societat *malalta* a causa del seu mateix benestar o de les baixes passions com a tema *de sempre*¹⁰, articula la sèrie. *House* alterna els idèntics (l'hospital, l'equip) i les variants (els casos)¹¹, a través dels quals s'introdueixen diversos subgèneres, mitjançant les regularitats genèriques pertinents (Ryan, 1979): el subgènere religiós, judicial («No RCP», «DNR», 1.9); mafiós («Las reglas de la mafia», «Mob rules», 1.15), polític («Todo un ejemplo», «Role model», 1.17) i esportiu («Medicina deportiva», «Sports Medicine», 1.12; «Chicas», «Kids», 1.19). S'observen, també, ingredients de telefilm¹².

Destaquem la influència de la minisèrie *Riget* (DR2: 1994) de Lars Von Trier, que subverteix completament el gènere: des de l'episodi pilot, dirigit per Singer, són paleses les marques visuals del director, que combina els viatges per l'interior del cos humà, els escàners claustrofòbics i alguns *travellings* pels passadissos, força angoixants¹³. La sèrie té una estètica clàssica que combina els tocs angoixants amb l'estetització. A diferència de l'estètica documentalista que recuperarien parcialment *Riget* i *Kingdom Hospital* (ABC: 2004) (documentalisme inserit en un to sàpia, evocador del passat)¹⁴, *House* cerca la versemblança, també en la imatge, en cap cas el documentalisme ni el *cinema vérité*. En consonància amb la hibridació genèrica de drama hospitalari i policíac, els principals tòpics visuals de *House* són la línia de la màquina connectada al cos humà que indica el coma, o la mort («Fidelidad», «Fidelity», 1.7), i la pissarra de vidre per analitzar els casos, per al diagnòstic diferencial¹⁵. Com succeeix també a la contemporània *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-), els diversos casos d'un episodi acostumen a estar relacionats temàticament, units per un títol-paraigua, que engloba de manera àmplia els temes de l'episodi¹⁶.

10. TOMAŠEVSKIJ, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Universitaria (1928).

11. CALABRESE, O. (1989), «Ritmo y repetición» dins *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra [1987], p. 50.

12. «No es oro todo lo que reluce» («Skin Deep», 2.13), i «Euforia-2» («Euphoria-2», 2.21).

13. BLADÉ, R. (2007). «¿Adiós al bastón? Tercera temporada de "House", *TV manía*, *La Vanguardia*, 06/12-01-2007, p. 4-5.

14. CREEBER, G. (2004). *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. London: British Film Institute, p. 49.

15. En la majoria d'episodis, per exemple a «Veneno» («Poison», 1.8).

16. Com a «Prioridades» («Babies & Bathwater», 1.18), Chicas» («Kids», 1.19). O el títol «Una cuestión de peso» («Heavy», 1.16) que fa referència al cas principal —una nena amb obesitat que pateix un infart— com al secundari —una pacient sud-americana grassa, que està orgullosa de les seves corbes— com a la serialització: *House* ha de prendre una decisió important, acomiadar un dels membres del seu equip, a causa de Vogler, pesat en tots els sentits.

3. Perspectiva diacrònicogenèrica. L'estil del nou mil·lenni

El gènere hospitalari i el policíac nord-americans han propiciat la descripció creixent d'àmbits professionals a la televisió, que s'han acabat convertint en grans famílies o en grups d'amics¹⁷. Com els policies o els advocats, són professionals propers a l'audiència; són part de la nostra experiència¹⁸. Compta, fins i tot, amb el subgènere de *soap-opera*, bàsicament diürna. La competència genèrica de l'espectador (*experiència visual genèrica*) del drama hospitalari a causa de la saturació visual provoca variacions dins del gènere. Es tracta, amb el policíac, d'un dels gèneres més longeus a la serialitat nord-americana.

Com a síntesi del gènere hospitalari nord-americà, presentem a continuació dos quadres que resumeixen la diacronia i les característiques del gènere fins als nostres dies. Seguim la classificació de les tres grans fases de Jacobs¹⁹: de 1950 a 1960, Paternalisme; de 1970 a 1980, Conflicte; i a partir de 1990, Apocalipsi²⁰. La primera era està especialment marcada per la figura del «Dr. Right», és a dir, la relació jeràrquica, que considerem pròpia de la paleotelevisió, entre mestre i deixeble, reproduïda a sèries com *Dr. Kildare* (NBC: 1961-1966), *Marcus Welby* (ABC: 1969-1976) i *Ben Casey* (ABC: 1961-1966); així com per una estreta col·laboració entre l'American Medical Association i les productores. La segona era es caracteritza per la ruptura d'aquesta simbiosi i l'inici de sèries que ja no reproduïen una imatge idealitzada del metge, especialment de la mà de la subversiva *M*A*S*H** (CBS: 1972-1983) i *A cor obert* (*St. Elsewhere*, NBC: 1982-1987). La tercera i última fase es caracteritza per sèries corals frenètiques, amb una marcada serialització afavorida pel desenvolupament de les relacions entre els professionals (*Anatomia de Grey*, *Grey's Anatomy*, ABC: 2005-), l'acció (*Urgències*, *ER*, NBC: 1994-), el surrealisme i la inversió carnavalesca (*Scrubs*, NBC: 2001-) i d'altres incursions i variants més profundes del gènere (*Riget*, *House*).

El govern nord-americà estableix les ajudes Medicare i Medicaid, el 1965, perquè els pobres i la gent gran tinguin cobertura mèdica; però l'any 2000, 40 milions de ciutadans nord-americans no tenien cap mena d'assegurança mèdica²¹, tema que s'ha introduït al drama hospitalari des dels noranta —a *House* es fa palès que alguns dels pacients del Princeton Plainsboro ho són perquè es tracta d'un hospital universitari, ja que d'altra manera no rebrien atenció mèdica.

A partir de la dècada dels noranta el cos humà es converteix en una font narrativa, en un dispositiu dramàtic. El *self* és percebut com quelcom vulne-

17. «The concentration on the workplace as the site of professional and personal rewards replacing the domestic setting as home in new hospital dramas» (Jacobs, 2003: 94).

18. NEWCOMB, H. (1974). *TV: The most popular art*. Nova York: Anchor Books, p. 112.

19. JACOBS, J. (2003). *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. Londres: British Film Institute, p. 17.

20. Una explicació més extensa d'aquestes eres pot trobar-se a la tesi doctoral de l'autora d'aquest article (Tous, 2008).

21. Page *apud* JACOBS, J. (2003). *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. Londres: British Film Institute, p. 43.

Quadre 1. Principals sèries hospitalàries (1952-2007). Elaboració pròpia

<i>The Doctor</i> (NBC: 1952-1953)	<i>Kay O'Brien</i> (CBS: 1985)
<i>Medic</i> (NBC: 1954-1956)	<i>Casualty</i> (BBC1: 1986-)
<i>Emergency Ward- 10</i> (ITV1: 1957-1967)	<i>Doctor, Doctor</i> (CBS: 1989-1991)
<i>Hennesey</i> (CBS: 1959-1962)	<i>Doogie Howser, M.D.</i> (ABC: 1989-1993)
<i>Ben Casey</i> (ABC: 1961-1966)	<i>Dr. Quinn, Medicine Woman</i> (CBS: 1993-1998)
<i>Dr. Kildare</i> (NBC: 1961-1966)	<i>Chicago Hope</i> (CBS: 1994-2000)
<i>The Eleventh Hour</i> (NBC: 1962-1964)	<i>Urgencias</i> (ER, NBC: 1994-)
<i>Dr. Finlay's Casebook</i> (BBC, 1962-1971)	<i>Cardiac Arrest</i> (BBC: 1994-1996)
<i>The Breaking Point</i> (ABC: 1963-1964)	<i>Riget</i> (DR2: 1994) mini sèrie
<i>General Hospital</i> (ABC: 1963-)	<i>Riget II</i> (A&E: 1997-2007)
<i>The Doctors</i> (NBC: 1963-1982)	<i>Doctors</i> (BBC1: 2000-)
<i>The Nurses</i> (CBS: 1962-1965)	<i>Hospital!</i> (Discovery 2000-) (reality)
<i>The Bold Ones: The New Doctors</i> (NBC: 1969-1973)	<i>Doctores de Filadèlfia</i> (<i>Strong Medicine</i> , Lifetime: 2000-2006)
<i>Centro médico</i> (<i>Medical Center</i> , CBS, 1969-1976)	<i>Scrubs</i> (<i>Scrubs</i> , NBC: 2001-)
<i>Marcus Welby, M.D.</i> (ABC: 1969-1976)	<i>Presidio Medical</i> (CBS: 2002-2003)
<i>The Psychiatrist</i> (NBC: 1970-1971)	<i>Nip/Tuck</i> (<i>Nip/Tuck</i> : FX 2003-)
<i>Temperatures Rising</i> (ABC: 1972-1974)	<i>House</i> (<i>House, M.D.</i> , Fox: 2004-)
<i>M*A*S*H*</i> (<i>M*A*S*H*</i> , CBS: 1972-1983)	<i>Kingdom Hospital</i> (ABC: 2004)
<i>Medical Story</i> (NBC: 1975-1976)	<i>Medical investigation</i> (<i>Medical investigation</i> , NBC, 2004-2005)
<i>Angels</i> (BBC1: 1975-1983)	<i>Anatomía de Grey</i> (<i>Grey's Anatomy</i> , ABC: 2005-)
<i>Diagnosis: Unknown</i> (CBS: 1960)	<i>3 lbs</i> (CBS: 2006)
<i>The Young Doctors</i> (Nine, 1976-1983)	<i>Nurses</i> (Fox, 2007-)
<i>Quincy, M.E</i> (NBC: 1976-1983)	<i>Sin cita previa</i> (<i>PrivatePractice</i> , Fox, 2007-)
<i>Nurse</i> (CBS: 1981-1982)	
<i>A cor obert</i> (<i>St. Elsewhere</i> , NBC: 1982-87)	

nable, malalt o moribund²². Els *realities* dels noranta van consolidar tècniques televisives que provenien del cinema documental. El drama hospitalari s'ha hibridat amb el format *reality* — *Trauma: Life in the E.R.* (TLC: 1997-2004), *Women Docs* (Lifetime, 2001), *Maternity Ward* (TLC: 2000-2001) i *Code Blue* (TLC: 2002)— i amb el documental — *Autopsy* (HBO, 1994-)—. Es recupera el format de *reality* policíac inicial (a l'estil de *Cops*, Fox, 1989-) i es retrata la professió *real*, emfasitzant l'estrès i la tensió inherents a la pràctica mèdica. *Everyday Operations* (1996), un programa britànic centrat en operacions cerebrals i oculars que ben aviat va ser prohibida, i *The World's Most Shocking*

22. JACOBS, *op.cit.*, p. 43.

Quadre 2. Sèries hospitalàries. Quadre genèric. Elaboració pròpia

<i>Soaps mèdiques</i>	<i>Dr. infal·lible</i>	<i>Metge forense</i>	<i>Crítica de les institucions</i>	<i>Subversions del gènere</i>	<i>Comèdia</i>	<i>Diverses especialitzacions</i>	<i>Culte al cos</i>	<i>Subgènere bèl·lic</i>
<i>General Hospital</i>	<i>Dr. Kildare</i>	<i>CSI</i>	<i>A cor obert</i>	<i>Riget i Riget II</i>	<i>M*A*S*H*</i>	[infermeria] <i>Nurse</i>	<i>Nip/Tuck</i>	<i>M*A*S*H*</i>
<i>Angels</i>	<i>Marcus Welby</i>	<i>Bones</i>	<i>Casualty</i>	<i>Kingdom Hospital</i>	<i>Doctor, Doctor</i>	<i>The Nurses</i>	<i>Extreme Makeover</i>	<i>China Beach</i>
<i>Casualty</i>	<i>Ben Casey</i>	<i>Crossing Jordan</i>	<i>Angels</i>	<i>Nip/Tuck</i>	<i>Scrubs</i>	<i>Angels</i>		<i>After M*A*S*H*</i>
<i>Holby City</i>		<i>Quincy, M.E</i>	<i>The Nation's Health</i>	<i>Scrubs</i>	<i>Hennesey</i>	<i>China Beach</i>		
<i>Doctors</i>		<i>Diagnosis: Unknown</i>	<i>Cardiac Arrest</i>		<i>Temperatures Rising</i>	[psiquiatria]		
<i>Emergency Ward-10</i>			<i>Medical Story</i>			<i>The Eleventh Hour</i>		
<i>Chicago Hope</i>						<i>The Psychiatrist</i>		
						<i>The Breaking Point</i>		

Medical Videos (1999-) suposava el clímax de la hibridació. Amb aquests programes se satisfia una morbositat amb prou feines reconeguda i acceptada.

L'espectacularització, característica televisiva que afavoreix l'èxit del producte, es troba, a les sèries mèdiques d'aquesta dècada —*Urgencias*, *Chicago Hope* (CBS: 1994-2000), *Cardiac Arrest* (BBC: 1994-1996)— al tractament del cos humà: a l'emergència de la cura, a l'aproximació a les vísceres —que s'havia censurat curosament a les sèries mèdiques fins a la dècada dels vuitanta—, cercant la versemblança del retrat de la professió. *Casualty* (BBC1: 1986-) ja en mostra escenes explícites²³. *House* porta aquesta característica a l'extrem: les escenes mèdiques de tractament del cos humà deriven de l'espectacularitat a l'estil *gore*, amb la col·laboració de la càmera microscòpica. Tant les vísceres com la mort han deixat de ser tabú a la indústria televisiva²⁴.

La desil·lusió dels metges joves i el fracàs del sistema sanitari —s'ha arribat a acceptar la «fatiga del metge jove» com una causa de la mort del pacient— a l'hora d'incorporar-los a la professió es retrata a *Cardiac Arrest*. Aquesta característica, el perill que suposa posar-se en mans de joves de 25 anys que fa dies que no dormen i que han de prendre decisions de vida o mort²⁵, a *House* es reproduceix en l'actuació del protagonista amb, o més aviat, sense, els efectes de la vicodina. A *Scrubs* també la inexperiència és motiu de burla.

Els pacients esdevenen fonts de conflicte, amb una àmplia tipologia de casos —poden ser violents, simular la malaltia per cridar l'atenció o per evitar obligacions laborals, poden desitjar cures en conflicte amb els facultatius (a *House*, especialment a «No RCP», «DNR», 1.9), i fins i tot es produeixen discussions a propòsit de la propietat d'una part d'un cos humà²⁶.

Les sèries dels noranta no retraten els professionals com si fossin Déu, però continuen estant fascinats per les implicacions ètiques del fet que puguin jugar a ser Déu. En paraules de Newcomb, «The operating room and the courtroom remind us of the archetypal problem of life versus death»²⁷. Superada l'època de cooperació entre l'AMA i les productores, amb la crisi dels anys setanta, el drama hospitalari retorna a la situació prèvia als primers herois dels anys cinquanta: el metge no és només un professional que pot salvar la vida; també pot accelerar la mort del pacient. No hi ha maldat deliberada en l'actuació dels professionals del drama hospitalari, com en alguns casos cinematogràfics²⁸, però sí que hi pot haver negligència, accidental o deliberada —en ocasions en què el metge no atén correctament el pacient per algun motiu personal—²⁹,

23. JACOBS, *op.cit.*, p. 54.

24. Els anunciants rebutjaven els temes dramàtics a la indústria televisiva nord-americana no propiciaven el consum.

25. Aquesta és la premissa bàsica de *Cardiac Arrest* (Jacobs, *op.cit.*, 83).

26. JACOBS, *op.cit.*, p. 119.

27. NEWCOMB, *op.cit.*, p. 126.

28. *Paper Mask* (Christopher Morahan, 1990) i *Coma* (Michael Crichton, 1978) (Jacobs, *op.cit.*, 125).

29. Mark Greene, d'*Urgencias*, no usa el desfibril·lador amb un pacient que ha amenaçat la seva família.

o perquè és un criminal l'actuació del qual els fa dubtar en l'obligada aplicació del jurament hipocràtic. A *House*, l'error de diagnòstic inicial és, invariablement, gairebé mortal per al pacient. La màxima dramatització d'aquest tema es produeix a l'escena en què els residents de *House* protegeixen físicament un pacient del seu cap, ja que tots tres són contraris al tipus d'intervenció que ell vol aplicar, encara més arriscada que de costum³⁰.

L'assumpció que els metges no són Déu, que són «fal·libles» i poden cometre errors, duu implícita la queixa dels pacients si no estan segurs de la conducta del professional. Es tracta d'una queixa recurrent dels pacients de *House*, justificada per la raresa i extrema dificultat dels casos, sense conseqüències fatals per als pacients. A *Urgencias* apareix, també, per exemple en el cas en què Mark Greene³¹ extralimita heroicament les seves funcions sense tenir els coneixements suficients, amb la mort de la pacient com a conseqüència, en aquest cas. Greene (*Urgencias*), Hawkeye — $M^*A^*S^*H^*(M^*A^*S^*H^*)$ ³²— i *House* lluiten contra un destí desfavorable, i han de dur a terme actes que no es poden considerar ni totalment heroics ni completament destructius, «in a world without God and without the possibility of playing that role; one that offers no solace»³³. Afortunadament, *House* té la genialitat de Sherlock Holmes.

4. Genericitat. Recurrència temàtica genèrica a *House*

A partir d'un decorat i d'un ambient deutors del gènere, *House* és una sèrie hospitalària fictiva, sense pretensions de documentalisme, com en els casos precedents esmentats. Els casos mèdics s'exageren, sense arribar a la invenció, però sense buscar tampoc la versemblança, sinó l'espectacularitat, que va augmentant a mesura que avancen les temporades, incorporant l'estètica *gore* a la sèrie, en consonància amb l'espectacularització del cos de la narrativa serial contemporània i el fet que la mort ja no sigui un tabú televisiu. Constatem la voluntat fictiva i poc realista de *House* mitjançant l'èmfasi en l'equip protagonista especialitzat, la manca de pacients reals —compensada en ocasions mitjançant les consultes de medicina general a què està obligat *House* i casos com el de la meningitis bacteriana («Chicas», «Kids», 1.19)—, l'espectacularitat i raresa dels casos, i el peculiar caràcter tant del mateix protagonista com del seu company inseparable, Wilson.

Andrew Holtz, un periodista divulgatiu nord-americà, especialitzat en periodisme mèdic, ha analitzat la veracitat dels casos de la sèrie i el seu grau de realitat i ficció. Holtz repassa els casos de *House* des del punt de vista mèdic i exposa fins a quin punt la diagnosi i el tractament s'haguessin diferenciat en la pràctica mèdica real. Els casos de *House* són coneguts en el món hospitala-

30. «Luna de miel» («The Honeymoon», 1.22).

31. «Trabajos de amor perdidos» («Love's Labor Lost», 1.18, *Urgencias*).

32. Alan Alda interpreta un metge *sénior*, Gabriel Lawrence, en la 5a temporada d'*Urgencias*.

33. JACOBS, *op.cit.*, p. 146.

ri com a «cebres»³⁴, per la seva raresa. El fet que la majoria dels seus casos siguin casos rars és un dels trets que caracteritza la sèrie com a fictiva. Holtz arriba a la conclusió que els episodis són barreges de realitat i de fantasia.

El gènere mèdic com a institució social retrata, a les dècades dels cinquanta i dels seixanta, el control i l'ordre social, de la mateixa manera que als anys setanta i vuitanta reproduceix el desordre i el caos. En cadascuna d'aquestes ocasions, respectivament, constitueix un instrument de reforç de l'*status quo* vigent o de crítica al sistema. I més encara quan el rol del metge en la serialitat televisiva nord-americana ha tingut sempre característiques d'heroi³⁵.

En aquest sentit, recordem que abans del naixement del personatge de Kildare, era senzillament impensable que els metges fossin considerats herois, ja que «often didn't do any good, and too often did terrific harm»³⁶. Però a la dècada dels cinquanta, quan Moser crea *Medic*, ja ho fa pensant en la figura de l'heroi —“Moser was sure that a *Dragnet*-like show about another institutional hero, the doctor, would catch on too”³⁷.

El gènere hospitalari s'articula a través de la figura de l'heroi i la seva possibilitat de complir el jurament hipocràtic, de salvar vides. El to, pessimista o optimista de les sèries respecte aquest fet determina dues tipologies bàsiques, drama i *sit-com*, eufòria i disfòria, i, en última instància, vida i mort. Fins i tot alguns dramàtics poden tenir certa lleugeresa, mentre que d'altres s'aproximen a la tragèdia. Així, dividim la tipologia segons l'idealisme —*Marcus Welby, M.D.*; *Dr. Kildare*; *Trapper John, M.D.* (CBS: 1980-1985); *Gideon's Crossing*— o el cinisme dels seus protagonistes —*M*A*S*H**, *Cardiac Arrest*, *A cor obert*; *Urgències*—, enfrontats a realitats ben diferenciades. Els primers treballen en hospitals de parets immaculades, els segons, o bé empenen la metàfora bèl·lica, o consideren que treballen en un «circ» o a «Jurassic Park»³⁸. La dicotomia acostuma a anar vinculada a riquesa i pobresa; al manteniment de l'*status quo* vigent o a la crítica al sistema.

House recupera el subgènere medicoforens, que mescla el drama hospitalari i el detectivesc, mitjançant un escepticisme que va més enllà de les dues tipologies bàsiques esmentades. *House* destrueix el *romanticisme* de la professió. Amb la perspectiva disfòrica, tots els metges són el Hawkeye de *M*A*S*H**, perquè no poden jugar a ser Déu; lluiten contra la contingència, la mort, l'atzar, el destí. Després de Foucault i la seva teoria de l'apropiació dels cossos per la societat «disciplinària» (*El nacimiento de la clínica*, 1963; *Vigilar y casti-*

34. HOLTZ, A. (2006). *The Medical Science of House, M.D.* Beverly Hills: The Fielding Agency.

35. Ens remetem a una de les frases iròniques de Sawyer a Jack: «Lo que tu digas, doc. Tu eres el héroe» («Pilot», *Perdidos*) i a afirmacions d'ordre més teòric: «American society has always viewed the role of the physician as somewhat reverential. Their ability to heal the sick and provide emotional comfort to the ailing provides a rich source of dramatic material for television» (Roman, 2005: 51).

36. TUROW, J. (1989). *Playing Doctor. Television, Storytelling and Medical Power*. Nova York: Oxford University Press, p. 4.

37. TUROW, *op.cit.*, p. 30.

38. Com comenta Raj a una de les infermeres a *Cardiac Arrest*.

gar, 1975; *Microfísica del poder*), després de les apocalíptiques sèries mèdiques dels anys 90, després de *Riget*, la desil·lusió deixa pas a l'escepticisme. House no s'implica en els casos perquè no hi ha cap motiu per a fer-ho. En primer lloc, es tracta d'un cas de recurrència amb el seu hipotext³⁹, Sherlock Holmes: tots dos personatges primen la raó per damunt de la passió com a manera per a resoldre els casos, en relació amb la seva intel·ligència excepcional. En ambdós casos l'emocionalitat recau en els personatges complementaris, Watson i Wilson. L'altra causa de la manca d'empatia del protagonista és el to de desil·lusió i escepticisme de l'era. Un dels símptomes més rellevants de l'escepticisme i la desil·lusió de la professió mèdica rau en el dubte en l'aplicació del jurament hipocràtic, que es troba als fonaments de la professió i del seu retrat televisiu. *House* és una sèrie força més ortodoxa del que sembla, pel que fa al compliment dels requisits genèrics del drama hospitalari. S'adequa a diversos temes constitutius, del gènere: les relacions íntimes metge-infermera (*Hospital; The Young Doctors*, (Nine, 1976-1983)⁴⁰, l'heroï infal·lible (*Dr. Kildare, Marcus Welby*), el metge insolent i sexy (*Ben Casey*), la masculinitat i la tecnologia al servei de la ciència (*Ben Casey*)⁴¹, el pacient com el seu pitjor enemic (*Centro médico, Medical Center*, CBS, 1969-1976), els pacients vehiculars de temes, el bon professional que és un desastre en l'àmbit personal (*A cor obert*)⁴², la lluita del metge contra la burocràcia (*Casualty, A cor obert, Cardiac Arrest*)⁴³.

El personatge de House —i també Chase i Foreman— encarnen l'escepticisme que hem atribuït als metges televisius del nou mil·lenni. Si bé entre tots els personatges es tracta la transmissió de valors, aparentment desestimant la jerarquia de *Dr. Kildare* i *Marcus Welby*, és el personatge de Cameron qui encarna diversos dels temes de les sèries euforiques, com el perill d'involucrar-se excessivament en els pacients (*Ben Casey*)⁴⁴, l'anhel de perfecció, o la conjugació d'humanitat i coneixement (*Dr. Kildare, Marcus Welby*). Pel que fa als temes que ni tan sols apareixen a la sèrie, tampoc suposen regles genèriques obligatòries⁴⁵.

39. GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.

40. Actualitzades en la figura de la metgessa Cameron.

41. «Human emotions entangled in a male physician's technological struggle with death. By this view, the best recipe was to have the aura of scientific exactness confront the anguish of mental and physical turmoil» (Turow, *op.cit.*, 105).

42. House: «Me voy a casa», Cuddy: «¿A qué?» (Pilot).

43. Especialment en la trama intraepisòdica del canvi de direcció de l'hospital, amb Vogler al capdavant, durant els episodis «Control» («Control», 1.14), «Las reglas de la mafia» («Mob rules», 1.15), «Una cuestión de peso» («Heavy», 1.16), «Todo un ejemplo» («Role Model», 1.17), «Prioridades» («Babies & Bathwater», 1.18). La trama provoca la dimissió de Cameron i posa en perill a House i a Wilson, abans que el consell d'administració voti en contra de Vogler, gràcies a Cuddy.

44. Desenvolupat a *House* en el rol de Cameron, i a *Anatomia de Grey* per tots els personatges però de manera tràgica per Isey.

45. El metge en una comunitat *tight-knit* (*Dr. Finlay's Casebook*, BBC-1: 1962-1971), *Peak Practice*, ITV1: 1993-2002), el potencial còmic dels cossos (*Doctor in the House*), l'activis-

Però sí que hi ha un seguit de temes que representen una inversió de la tradicionalitat per part de *House*.

Per exemple, l'interès humà pels pacients, propi de les sèries eufòriques, menystingut pel protagonista de *House*, en consonància amb el nou drama hospitalari del segle XXI, o la impecabilitat del «Dr. Right». *House* inverteix completament aquesta caracterització; la seva genialitat no va associada a un esforç individual visible, més aviat, a través de les seves distraccions (la *soap-opera* *General Hospital*, ABC: 1963-; els videojocs) i vestimenta, pròpies dels adolescents, es podria relacionar amb una sensació de lleugeresa, de llei del mínim esforç. Però la seva competència i eficàcia són indiscutibles. La descripció de Newcomb dels metges dels cinquanta i seixanta és pràcticament l'antítesi de la caracterització de *House*. En conseqüència, els membres del seu equip no estan protegits; si s'equivoquen, corren el risc de ser acomiadats, com li succeeix a Chase («Control», «Control», 1.14). També s'inverteix la manera de transmetre l'antiga funció divulgativa, en el cas de *House* mitjançant la ironia i el menyspreu —en l'episodi de la mare que no vol vacunar el seu bebè («Paternidad», «Paternity», 1.2), dels pares vegetarians que fan vegetarià el seu bebè («Prioridades», «Babies & Bathwater», 1.18), de la dona que no vol posar sucre al pastís d'aniversari de la seva filla preadolescent perquè no s'engreixi («Método socrático», «Socrathic Method», 1.6)...

El romanticisme de la professió, tan ben definit a l'era eufòrica, queda desbaratat a *House*, després de *M*A*S*H**, *Cardiac Arrest* i *A cor obert*. *House* és un mercenari, fa la seva feina per diners i per pur egoisme. No vol reconeixements socials, no vol cap mena de relació amb els pacients, ni empatia —i menys encara, familiaritat— amb el seu mateix equip. No pretén imposar cap model de vida, ni li agradaria fer-ho. I la seva genialitat, el seu caràcter únic, fan que difícilment es puguin comparar els membres de l'equip i el seu cap. De fet, estableix amb ells relacions totalment inapropiades —sentimentals (Cameron), de competència (Foreman) i d'animadversió (Chase)—, extensibles a la resta de personatges: abús (Wilson), sornegueria i desobediència (Cuddy).

House suposa la introducció de l'individualisme extrem en una professió social, caracteritzada com a altruista, especialment durant les dues primeres dècades, tradicionalment considerada al servei dels altres. *House* ja no està «concerned with protecting innocent people from the random hand of disease»⁴⁶, sinó a resoldre el trencaclosques, que és el que li proporciona una veritable satisfacció personal. Com *Riget*, *House* transcendeix les marques genèriques del drama hospitalari; la inversió genèrica es produeix en el marc de la regularitat genèrica. Els gèneres es transformen des de dins, la seva dissolució requereix un marc de referència. La sèrie també comparteix amb *Riget* la incorporació de les drogues a l'ambient hospitalari, però no per la seva utilització facultati-

me democràtic i social (*Angels*, *Casualty*, *A cor obert*), el camp de batalla (*M*A*S*H**, *A cor obert*, *Cardiac Arrest*).

46. NEWCOMB, *op. cit.*, p. 126.

va per a pacients, sinó per a professionals, constituint un nou ingredient de les característiques revulsives del gènere⁴⁷.

Un dels motius de l'èxit de la sèrie és la novetat que comporta per al gènere la introducció de les regularitats genèriques policiaques, detectivesques. Tot i que en l'equació que hibrida els dos gèneres, l'hospitalari i el policíac, el crim és la malaltia; les pistes són els símptomes; el policia és el metge; el culpable, l'afecció que provoca la malaltia, i l'enigma és el diagnòstic. Alhora, House cerca les causes biològiques i els vicis —adopcions, infidelitats, adulteris, incestos— gràcies a les quals la responsabilitat recau en el pacient (el seu pitjor enemic, com a *Centro médico*), mostrant els vicis socials, en un plantejament similar als policíacs d'ideologia conservadora com *CSI*.

House no desenvolupa la funció de conseller que Newcomb atribueix als seus predecessors (dins de la funció divulgativa, és clar), sinó d'acusador. El pacient, probablement, ha comès alguna mena de pecat o ha caigut en algun vici⁴⁸ que l'ha fet emmalaltir. Recordem que la sèrie és una construcció híbrida: temàticament hospitalària i estructuralment policíaca. Recupera la regularitat genèrica obligatòria del gènere policíac —les baixes passions formant part dels temes de sempre, com a invariant del gènere, com a *CSI*—. Aquí és on rau l'originalitat de la sèrie; en la transformació d'una regularitat genèrica opcional en una d'obligatòria. Recordem que la transposició, la barreja d'elements, és la base de l'originalitat, que és més recreadora que creadora i prové d'una selecció de temes ja existents (Aristòtil; Calabrese, 1987: 62; Dufays, 2002: 125; Frye, 1957: 177; Guillén, 1998: 129).

House planteja un tipus d'hibridació genèrica idiosincràtica, que la caracteritza com a sèrie. Inserida en la breu tradició del subgènere mèdicoforense, és nova i original per la introducció de la imitació del personatge de Sherlock Holmes. A les característiques ja esmentades de similitud entre els personatges s'ha d'afegir la inferència de la resolució del cas a partir d'una pista involuntària d'ambdós *investigadors*; tenen la idea brillant quan no estan treballant en el cas. En la relació amb el seu equip, House és igual de sagaç que en la resolució dels casos mèdics, principals i secundaris.

Pel que fa als casos precedents de sèries del subgènere mèdicoforense, vegeu Quincy, M.E. (NBC: 1976-1983) i *Diagnosi: Assassinat* (*Diagnosis Murder*,

47. El tema havia aparegut anteriorment, però en personatges secundaris, sempre considerat moralment reproable i amb un final moralista —els doctors Welby i Kiley intenten convèncer la cap d'un orfanat que deixi la seva addicció a les pastilles, en un episodi de *Marcus Welby*; ella no ho fa i té un accident de cotxe sota els seus efectes—. «Synanon Game» de *The Interns* se centrava en la mort d'una pacient per sobredosi i les activitats de rehabilitació de drogaaddictes a Synanon, una comuna contracultural.

48. Infidelitat, adulteri: «Pilot», «Fidelidad» («Fidelity», 1.7), Problemes de paternitat: «Paternidad» («Paternity», 1.2); «Maternidad» («Maternity», 1.4), «Una cuestión de peso» («Heavy», 1.16), Homosexualitat, canvi de sexe («Las reglas de la mafia», «Mob rules», 1.15), Desviacions sexuals, sdomasquisme («El amor hace daño», «Love Hurts», 1.20), Hermafroditisme («No es oro todo lo que reluce», «Skin Deep», 2.13), Incest («No es oro todo lo que reluce», «Skin Deep», 2.13), drogues («Medicina deportiva», «Sports medicine», 1.12), Bulímia («Control», «Control», 1.14).

CBS: 1992-2001). Lou Shaw, el guionista de *Quincy*, era conscient d'haver creat un producte nou⁴⁹, encara que hi ha una considerable tradició en la relació dels dos gèneres.

Cal destacar, també, les similituds amb una sèrie forense com *CSI* —les diferents versions abans d'arribar a la Veritat; el pressupòsit que tothom menteix; la importància del tractament de les proves (d'acord amb la regularitat genèrica de ciència i tecnologia masculines al servei dels pacients); el dramatisme i l'estètica *gore*; l'ús de la càmera microscòpica (un recordatori de la situació d'indefensió del pacient)⁵⁰; les visites al domicili dels pacients i la manca de vida privada dels protagonistes (pròpia del *workplace*).

5. Tipologia intertextual i recurrència. El geni boig i la figura paterna

Com *CSI: Las Vegas* i *Perdidos (Lost, ABC: 2004-)*, *House* és una sèrie contemporània amb abundants referències metatelevisives. A *House* la ironia té importància, especialment per a la configuració del protagonista. Com a *Perdidos*, tot i que quantitativament menor, la ironia s'empra per denominar personatges (House anomena Foreman Dr. Mandingo, 1.22). Es tracta d'una metàfora irònica, que englobem en la categoria d'ús de la referència per a la descripció dels personatges. També té el seu revers seriós (Wilson anomena House «Hitler» per la seva extrema duresa buscant un substitut de Cameron, 1.19). Pel que fa a la caracterització seriosa d'un personatge, el cas emblemàtic de la sèrie és la caracterització de House mitjançant referències explícites o implícites, a Holmes, que també origina alguna referència paròdica (Cameron anomena «Sherlock» a House, 1.20). Quant a la importància de la ironia: és present en tots els tipus de referències, també en les d'informatius. Les referències acostumen a ser, a *House*, un dels mitjans d'expressió de la ironia.

Observem que el mecanisme gràcies al qual es barreja drama hospitalari i un personatge amb les característiques de Sherlock Holmes és el mateix que el de la paròdia intertextual. Per a Genette, l'origen d'aquest mecanisme de transformació és la *paròdia mínima*, la qual «consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras»⁵¹. Sovint n'hi ha prou amb la modificació d'un vers, d'una paraula, d'una lletra fins i tot. En aquest cas (House/Holmes), es tracta d'una extrapolació de la transformació paròdica, modificant el context i la professió del personatge. El mític Sherlock Holmes ha deixat de ser investigador privat i s'ha convertit en doctor.

Mitjançant el tipus de referències temàtiques que conformen una sèrie podem inferir a quin tipus de lector model⁵² es dirigeixen. En el cas de *House*

49. Shaw *apud* TUROW, *op.cit.*, p.170.

50. RYAN, M. (2006). «“House”-a-palooza, part 3: Katie Jacobs», *The Watcher. A Chicago Tribune web log*, 01-05-2006.

51. GENETTE, *op.cit.*, 27.

52. ECO, U. (1986). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

les referències a Internet, els videojocs, els dibuixos animats, el còmic i els esports ens remetent a una audiència juvenil o adolescent, propera als *geeks*. És per aquest motiu que les referències evolucionen i varien amb el temps: perquè un dels seus objectius és provocar el plaer del reconeixement. Un dels motius de la permanència de temes i d'estructures en les diferents manifestacions artístiques i culturals es troba en la finalitat *consoladora* definida per Eco⁵³ que consisteix a proporcionar a l'individu allò que ja espera o sap. Considerem lícit, doncs, extrapolar el comportament que Calabrese ha denominat com a *proppia*: «el niño quiere oír el mismo cuento»⁵⁴. D'acord amb la present recerca, el plaer del reconeixement és el que articula la hipertextualitat, i el que la fa variar en consonància amb els temps i les hipòtesis dominants⁵⁵ i els horitzons d'expectativa⁵⁶ de cada època.

John Henry Giles, el famós trompetista de «No RCP» («DNR», 1.9), comença a House que tots dos són genis, i que estan absorbits pel seu do. La genialitat del personatge queda palesa durant tota la sèrie: la seva similitud amb Sherlock Holmes el converteix en un metge infal·lible. El personatge de metge pateix variacions durant els cinquanta anys del gènere, una de les més importants de les quals és la del metge excèntric, el Hawkeye de *M*A*S*H**. House comparteix característiques seves i de Ben Casey.

Així, la raresa del personatge s'aconsegueix mitjançant la combinació de la seva genialitat i les seves mancances explícites: no només és drogodependent, com el seu referent; també és coix. House es construeix gràcies a l'aparent imitació de Sherlock Holmes, i se situa com a protagonista-pacient, figura que era poc habitual, per la tradicional vinculació de protagonisme i heroïtat, però abundant a la serialitat nord-americana contemporània: un dels protagonistes d'*Urgències*, Mark Greene, és diagnosticat de càncer cerebral i mor per aquesta causa⁵⁷; el president fictici d'*El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006) pateix esclerosi múltiple; Tony de *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007) va a la psiquiatria; l'inestable Nate, el fill pròdig d'*A dos metros bajo tierra* (*Six feet under*, HBO: 2001-2005) afirma que no necessita teràpia, però li diagnostiquen una malformació arterial que requereix cirurgia. A *Riget*, aquestes característiques es duen a l'extrem en el conjunt de personatges. En aquest sentit es pot aplicar la lectura apocalíptica de Jacobs del nou drama hospitalari, extrapolant-la al conjunt de la serialitat, independentment del gènere a què pertanyi. Considerem que el protagonista-pacient és una variant del protagonista dèbil, que té com a precedents remarcables *A cor obert* i *Ally McBeal* (*Ally McBeal*, Fox: 1997-2002) i es manté en els

53. ECO *apud* CALABRESE, *op.cit.*, p. 51.

54. CALABRESE, *op.cit.*, p. 51.

55. NAVARRO, M. (1914). *Manual de psicología experimental*. Tarragona: Impremta de F. Pijoan. O el mite dominant (Durand), l'esperit universal (Hegel) i el *Zeitgeist*, l'esperit del temps.

56. JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus [primera edició en alemany, 1977].

57. 7a i 8a temporades.

protagonistes de les sèries contemporànies, exceptuant els de *CSI* (Nick Stokes, després de «Peligro Sepulcral», «Grave danger», 5.23 i 5.24, acusa, durant un cert temps, les conseqüències emocionals del segrest).

Hi ha, però, un protagonista de la serialitat televisiva anglosaxona amb la mateixa manca física de House; House és el primer coix televisiu famós després del protagonista de *Jo, Claudi* (*I Claudius*, BBC: 1976). Des d'una perspectiva psicoanalítica la coixesa s'ha interpretat com la inestabilitat de l'ànima⁵⁸. Lévi-Strauss també va estudiar la coixesa mítica i ritual⁵⁹. Ginzburg, des d'una perspectiva que conjuga diacronia i interpretació mitopoètica, revisa els mites i relats de la cultura indoeuropea cercant què vincula Èdip⁶⁰ i la Ventafochs, estudiant la persistència dels mites i ritus basats en la coixesa, en contextos molt diferenciats i dispersos.

Ginzburg ressalta que l'alteració de la simetria de la figura humana, pel fet de ser-ne un element constitutiu, i de la imatge que té l'ésser humà d'ell mateix, «resulta particularmente adecuado para expresar una experiencia más allá de los límites de lo humano: el viaje al mundo de los muertos, realizado en éxtasis o por medio de los ritos de iniciación»⁶¹. Ginzburg assevera que el «monosandalismo» de la Ventafochs és la prova del seu viatge al regne dels morts; a un espai tan diferenciats de la seva realitat com és el palau del príncep⁶². L'autor constata que, en els relats i mites indoeuropeus, els viatges al més enllà deixen l'empremta de l'asimetria de les extremitats inferiors⁶³.

Ginzburg constata també similituds en l'etimologia dels mots *bogeria* i *coixesa*, en sànscrit⁶⁴. I, pel que fa a la relació amb la droga, destaca vincles entre els bolets emprats pels xamans per aconseguir l'èxtasi, també a través de l'etimologia, en aquest cas del francès⁶⁵. La connexió entre bolets i gripaus indicaria animadversió cap a ambdós en la cultura celta, però en un espectre geogràfic més ampli el gripau es vinculava a fades, mags i bruixots. «Al parecer, también el sapo, como la amanita muscaria y las anomalías ambulatorias, constituía, en muchas culturas distintas, un trámite simbólico con lo invisible»⁶⁶.

La coixesa, la droga i l'animadversió de House són tres figuracions temàtiques coincidents amb els ingredients bàsics que conformen un mite essencial de la cultura occidental, en què s'han basat desenes de mites, llegendes, faules i contes. Es tracta d'una coincidència dels tres elements bàsics, però no anecdò-

58. RANK, O. (1961). *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.

59. LÉVI-STRAUSS, C. (19692). «La estructura de los mitos», dins *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria. *Anthropologie structurale*. París: Plon (1958), p. 227-255.

60. El seu nom («peu inflat») fa referència a la marca de naixement: l'abandonen per escapar a la profecia, però abans li perforen els turmells (Ginzburg, 1989: 453).

61. GINZBURG, C. (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torí (1989), p. 506.

62. GINZBURG, *op.cit.*, p. 513.

63. GINZBURG, *op.cit.*, p. 523.

64. Bogeria, *paggala*; coix, lisiat, *pangú* (Ginzburg, *op.cit.*, p. 616).

65. Bolet, *bo* o *bobet*; lisiat, *bot*. També gripau és *bot* (Ginzburg, 1989: 616).

66. GINZBURG, *op.cit.*, p. 618-619.

tica, que vincula el text televisiu amb el relat mític, el seu significat. L'actualització del mite és constant i polisèmica. La «realitat mítica és immutable i sempre present»⁶⁷ i els mites concrets s'actualitzen, «encarnats» en la nostra o en d'altres persones⁶⁸ i en personatges de ficció. El metge drogodependent es mou entre dues tensions antitètiques, les pròpies carències i la seva genialitat i infal·libilitat a l'hora de resoldre els casos. Bromeja sobre si mateix com «un mono empastillado que firma recetas»; però, alhora, juga a ser Déu prenent les decisions més arriscades amb els seus pacients. House es perfila en la dèbil línia que separa el boig del geni. Aquestes són, al nostre entendre, les raons de l'èxit del personatge.

El gènere hospitalari, durant les seves dues primeres dècades, s'articula pel que fa a la relació amb la figura paterna, encarnada en el personatge del metge sènior. La importància del «Dr. Right» a la serialitat nord-americana es pot mesurar en el fet que el tema aparegui en d'altres sèries contemporànies. A *CSI* es reproduceix en la relació de Grissom i Nick. A *Perdidos* s'evoca, amb els personatges de Jack i el seu pare, la decadència de la relació paternalista entre mestre i deixeble pròpia dels anys cinquanta i seixanta; la desaparició del Dr. Right. Es tracta d'una relació autoritària que no funciona perquè no hi ha respecte mutu entre pare i fill, amb un conflicte de dimensions de tragèdia grega. La corrupció paterna, del mestre i mentor, com a *Cardiac Arrest* (BBC: 1994-1996), desencadena la crisi definitiva, mitjançant la denúncia per part de Jack del seu propi pare. L'actitud rebel de Doug Ross a *Urgències* era presentada com a resultat d'un dels temes recurrents de la sèrie, la seva relació conflictiva amb la figura paterna, que va abusar i abandonar la seva mare⁶⁹ i que retrobarem, a *House*, en el personatge de Chase, en permanent conflicte amb el seu pare perquè va abandonar la família⁷⁰. Durant la primera temporada també es deixa entreveure que House no té una relació gaire plàcida amb els seus pares. A *Anatomia de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-), la protagonista s'enfronta a una mare que pateix Alzheimer i que la jutja com si fos una nena.

La societat escèptica de finals del segle XX i principis del XXI es retrata no carent de referent patern, sinó en conflicte amb ell. La recerca del pare, un dels temes recurrents de la història de la literatura, s'introdueix al drama mèdic en la seva versió negativa i conflictiva⁷¹. Una possible explicació és el qüestionament de l'*status quo*, tant de l'hegemonia cultural⁷² com de l'autoritarisme, propis del postmodernisme i el postcolonialisme. Cal no oblidar la dualitat nord-americana respecte a l'heroi (metge modèlic/no; Jack/Sawyer a *Perdidos*)

67. DUCH, L. (1999). *Simbolisme i salut*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 142.

68. *Ibidem*.

69. Especialment a «Fathers and Sons».

70. Especialment a «Maldito» («Cursed», 1.13). Chase acaba abraçant el seu pare, qui no li diu que té càncer, després d'haver de dir al pacient de 12 anys que l'amor dels fills és incondicional.

71. Cfr. STEINER, G. (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela [1974].

72. THORNHAM, S. i PURVIS, T. (2005). *Television drama. Theories and identities*. Houndmills. Nova York: Palgrave MacMillan, p. 153.

que Casetti denomina, respectivament, «official hero», que reproduceix els valors reconeguts per la col·lectivitat, sovint reproduïts en la figura de l'advocat, el cap de família o el *sheriff*, en oposició al personatge aventurer, pistoler, solitari, «outlaw hero»⁷³. L'articulació és present a la ficció televisiva nord-americana des del cinema clàssic dels anys trenta i quaranta.

Conclusions

Hem observat que la sèrie *House* es caracteritza per subvertir el gènere des del compliment d'una sèrie de regularitats genèriques. En consonància amb la narrativa audiovisual contemporània, conté escenes mèdiques que oscil·len entre l'espectacularitat i l'estil *gore*. Tant les vísceres com la mort han deixat de ser tabú a la indústria televisiva. Veiem també que la diacronia del gènere es pot dividir en les sèries eufòriques i les disfòriques. *House*, com moltes de les sèries hospitalàries contemporànies, mostra un escepticisme vers la professió que transcendeix les dues tipologies bàsiques esmentades. Ben lluny queden els metges modèlics que desenvolupaven més que la seva tasca, vetllant pel benestar social i mental dels seus pacients.

Pel que fa a les referències de la sèrie (a Internet, els videojocs, els dibuixos animats, el còmic i els esports), ens remeten a una audiència juvenil o adolescent, propera als *geeks* (lector model). Les referències evolucionen i varien amb el temps perquè un dels seus objectius és provocar el plaer del reconeixement, que és el que articula la hipertextualitat, i el que la fa variar en consonància amb els temps i les hipòtesis dominants i els horitzons d'expectativa de cada època.

Els fonaments de la sèrie es troben a mig camí entre la construcció d'un protagonista-pacient, un heroi dèbil, un Sherlock Holmes hospitalari i el conflicte amb la figura paterna, d'especial rellevància per al gènere hospitalari. La coïxesa, la droga i l'animadversió de House són tres figuracions temàtiques coincidents amb els ingredients bàsics que conformen un mite essencial de la cultura occidental. La coincidència dels tres elements bàsics no és anecdòtica, sinó que vincula el text televisiu amb el relat mític, el seu significat.

Bibliografia

- ARISTÒTIL (1985). *Retòrica*. Barcelona: Laia.
- CALABRESE, O. (1989). «Ritmo y repetición» dins *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra [1987].
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CREEBER, G. (2004). *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. Londres: British Film Institute.
- DUCH, L. (1999). *Simbolisme i salut*. Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUFAYS, J. L. (2002). «Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma». *Anthropos*, n. 196. *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona: Revista Anthropos.

73. CASETTI, F.; DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, p. 181.

- ECO, U. (1986). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FRYE, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Veneçuela: Monte Ávila Editores [1957].
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Palimpsestes. La Littérature u second degré*. París: Seuil (1982).
- GINZBURG, C. (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península.
- Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torí (1989).
- GUILLÉN, C. (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- HOLTZ, A. (2006). *The Medical Science of House. M.D.* Beverly Hills: The Fielding Agency [Traducció castellana: *House, M.D. La ciencia médica*. Madrid: Oknos Biomedical, 2007].
- JACOBS, J. (2001). «Hospital Drama» dins Creeber, G. *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute, p. 23-26.
- (2003). *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. Londres: British Film Institute.
- JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus [primera edició en alemany, 1977].
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969²). «La estructura de los mitos», dins *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria. *Anthropologie structurale*. París: Plon (1958).
- NAVARRO, M. (1914). *Manual de psicología experimental*. Tarragona: Impremta de F. Pijoan.
- NEWCOMB, H. (1974). *TV: The most popular art*. Nova York: Anchor Books.
- RANK, O. (1961). *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.
- ROMAN, J. (2005). *From Daytime to Primetime*. The History of American Television Programs. Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- RYAN, M. L. (1988). «Hacia una teoría de la competencia genérica», dins Garrido Gallardo, M. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, p. 253-300. [«Toward a competence theory of Genre», *Poetics*, 8, 1979, p. 307-337].
- STEINER, G. (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela [1974].
- THORNHAM, S.; PURVIS, T. (2005). *Television drama. Theories and identities*. Houndmills. Nova York: Palgrave MacMillan.
- TOMAŠEVSKIJ, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Universitaria [1928].
- TUROW, J. (1989). *Playing Doctor. Television, Storytelling and Medical Power*. Nova York: Oxford University Press.

Articles de premsa

- BARAGAÑO, T.; GALLO, I. (2006). «El “síndrome House”», <<http://www.elpais.com>>, 7-5-2006.
- BARAGAÑO, T. (2006). «Nadie quería la serie», <<http://www.elpais.com>>, 8-10-2006.
- BLADÉ, R. (2006). «Un doctor que impone», *TV manía, La Vanguardia*, 21/27-1-2006, p. 4-5.
- (2007). «¿Adiós al bastón? Tercera temporada de “House”», *TV manía, La Vanguardia*, 6/12-1-2007, p. 4-5.
- RYAN, M. (2006). «“House”-a-palooza, part 3: Katie Jacobs», *The Watcher. A Chicago Tribune web log*, 1-05-2006.
- SHORE, D. «Desconstruint el Dr. House», conferència de David Shore a Kosmopolis. CCCB, 22-10-2006.

Anna Tous Rovirosa. Doctora en Periodisme i Ciències de la Comunicació per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), amb la tesi doctoral *El texto audiovisual: análisis desde una perspectiva mediológica*, una anàlisi de cinc sèries televisives de ficció nord-americanes. És professora associada del Departament de Periodisme i de Ciències de la Comunicació (UAB) des de 2001, i ha estat professora visitant de la Universitat Federal de Salvador de Bahia (Brasil), on també ha estat investigadora becada pel Consell Audiovisual de Catalunya (CAC, 2008).
